

ter stremljenju po tehnični popolnosti je kot izrazno jedro vsake umetnine pojmoval emocije. Njegovo ljubezen do pravih vzorcev lahko opazimo v odsekih, sestavljenih iz zadržanih in ponavljajočih se tonov, posebej značilna pa je zlasti za dela, ki posnemajo zvonove, ure in zvok vode. Vplive predhodnikov je skušal kombinirati z lastnimi izvirnimi idejami. V iskanju ravnovesja med starim in novim ter oddaljenim in bližnjim se je večkrat posluževal preteklih glasbenih slogov ali pa zajemal snov za svoja dela iz preteklosti: *Gaspard de la nuit* je navdihnila prozna pesnitev Aloysiusa Bertranda; vsak od treh stavkov ima v njej svojo vzporednico. V prvem stavku – *Ondine* – je Ravel presekel mejo med harmonijo in melodijo: melodija zraste iz figur arpeggia, kar daje vtis harmonije, ki se giblje počasneje kot navidezno površje tega stavka. *Ondine* je morska deklica, ki se zalubi v smrtnika; zaslišimo jo kot trkljanje kapljic po steklu. Smrtnika prosi, naj si nadene njen prstan in odide z njo ter postane kralj jezer, toda on ljubi smrtnico. Ona zajoče, zatem pa izgine v potokih vode, ki stečejo čez šipe. Glasba s svojo kompleksno teksturo zajame razporeditev pesmi in z asociacijami na gibanje vode sugerira potek zgodbe.

V času pred drugo svetovno vojno je iz francoske ekspresionistične glasbe in romantične tradicije črpala tudi skupina mladih slovenskih skladateljev, v kateri je bil tudi **Marijan Lipovšek**. Izvrsten pianist in skladatelj je bil sicer eden vsestransko najbolj razgledanih intelektualcev 20. stoletja pri nas. Deloval je tudi kot urednik, esejist, kritik in prevajalec ter kot glasbeni pedagog ali direktor na različnih slovenskih glasbenih ustanovah (Akademija za glasbo, Slovenska filharmonija, Filozofska fakulteta, Društvo slovenskih skladateljev), navduševal pa se je tudi nad gorami in alpinizmom. Njegova osebnost in delo sta vsestransko zaznamovala slovensko glasbeno življenje. Lipovšek je v Ljubljani študiral kompozicijo pri Ostercu in klavir pri Ravniku, izpopolnjeval pa se je v Pragi, Rimu in Salzburgu ter s tem absorbiral različne evropske glasbene tradicije. V svojem ustvarjanju se je preizkusil v mnogih glasbenih zvrsteh, od simfonične do komorne glasbe ter od klavirskih miniatur do kantat in druge vokalne glasbe, v kateri so mu bile posebno ljube obdelave ljudskih pesmi. Ena klavirskih miniatur je tudi prvi od *Treh impromptuev za klavir* iz leta 1953 – iz časa, v katerem je skladateljsko velikokrat črpal iz glasbe preteklih obdobij (do sredine 60-ih let njegov slog označujejo kot neobaroben in neoklasicisti-

čen, po tem obdobju se je bolj nagibal k ekspresionizmu in modernizmu). Namen takšne miniaturne pa gotovo ni posnemanje preteklosti, temveč živahen dialog z njo, iz katerega se vedno porodijo tudi nove ideje in občutja, nova glasba.

Maurice Ravel je svojemu prijatelju nekoč pripomnil, da je hotel s svojimi *Nočnimi prikaznimi* napisati delo, ki bi bilo »bolj zahtevno kot *Islamey* Balakireva«. Izjava priča o velikem uspehu ruskega skladatelja in pianista **Milija Aleksejeviča Balakireva**, člana slovite ruske peterice, ki se je uveljavil zlasti na področju instrumentalne glasbe in na katerega je močno vplivala ruska ljudska tradicija – k temu uspehu je močno pripomoglo prav delo *Islamey*. Med izletom na Kavkaz leta 1868, kjer sta nanj napravili vtis »veličastna lepota bleščeče narave ter lepota prebivalcev, ki živijo v harmoniji z njo«, je skiciral nekaj skic pesmi in plesov. Severnokavkaška plesna melodija z imenom *Islamey* je skladatelju še posebej ugajala in z njo v mislih se je po vrnitvi lotil komponiranja klavirskega dela. Navdih za drugo temo je Balakirev dobil v hiši Čajkovskega v Moskvi od armenskega igralca, ki ga je seznanil z melodijo krimskih Tatarov. Skladbo je Balakirev končal v enem mesecu v letu 1869 (izšla je leta 1870 s posvetilom N. Rubinsteinu, revidirana pa je bila leta 1902) – v močnem nasprotju s skladateljevo običajno prakso, pri kateri je za posamezno delo včasih potreboval več let. Zgrajeno je iz treh jasno razčlenjenih delov: uvoda, ki predstavi glavno temo (*Islamey*), osrednjega dela, v katerem se predstavi popolnoma nova tema (»tema armenskega igralca«), ter tretjega dela, ki se ponovno vrne h glavni temi. Delo je značilno tudi po tem, da ima več alternativnih pasaž (*ossia*), saj je tehnično neizmerno zahtevno. Tudi zaradi svoje zastrašujoče virtuoznosti je *Islamey* postalo najbolj znano Balakirevo delo in je doživelo več orkestracij drugih skladateljev, mnogi pa so ga v svojih delih tudi citirali. Balakirev, ki je bil sam virtuosni pianist, je nekoč priznal, da nekaterih pasaž v lastni skladbi sam ni zmozel odigrati. To pa so vsekakor zmogli drugi slavni virtuoz, ki so se ubadali z njim – med njimi Nikolaj Rubinstein in Franz Liszt – pianisti, ki so v 19. stoletju revolucionarno spremenili pojem klavirske igre in pianista – umetnika.

Katarina Šter

Nataša Lipovšek – Nataša Lipovšek se je rodila v Londonu. Svojo glasbeno pot je pričela v Sloveniji, mati je bila njena prva učiteljica klavirja. Pianistično izobraževanje je nadaljevala na Royal College of Music v Londonu pri profesorjih Kendallu Taylorju in Johnu Barstowu ter z odliko končala najvišjo zahtevnostno raven. Redno sodeluje v komorni zasedbi s čelistko Claire O'Connor, kot klavirska učiteljica pa je zaposlena na Glasbenem kolidžu Royal, kjer se je tudi sama izpopolnjevala. Prejela je veliko uglednih nagrad, med katerimi velja še posebej izpostaviti priznanji Myre Hess in Countess of Münster. S svojo sestro, violinistko Tatjano Lipovšek, je v duetu nastopila na številnih turnejah ter v tej zasedbi izvedla kar nekaj koncertov na različnih londonskih prizoriščih, kot so St. John's Smith Square, Purcell Room, Royal Festival Hall in druga. Za nastope sta prejeli odlične kritike, Londonski Brentwood Gazette pa je za enega Natašinih nastopov celo zapisal: »Glavni dogodek večera je bil nastop mlade pianistke Nataše Lipovšek z Rahmaninovim klavirskim koncertom št. 2 ... Njena celotna izvedba je pokazala izredno intenzivnost s tehnično briljanco in posameznim prefinjeno liričnim igranjem«. V živo je nastopila tudi na londonskem radiu Classic FM. Leta 1992 je bila nagrajenka evropskega klavirskega tekmovanja Chopin v nemškem Darmstadtu. Od takrat se je trikrat vrnila v Nemčijo, kjer je imela turneje z recitali ter nastopila tudi kot solistka na koncertih z orkestrom. Ocene nemških kritikov so bile odlične, kar dokazuje tudi citat iz časopisa Leipzig Hallo News: »Višek večera je bil Chopinov koncert e-mol z Natašo Lipovšek. Izžarevajoč ton in suverena tehnika.« Ali pa naslov članka v lokalnem časopisu Darmstadt Echo: »Bleščeč recital Nataše Lipovšek v Darmstadtu«. Koncentrirala je med drugim tudi v Belgiji, Avstriji, Italiji in na Cipru.



Maribor, Slovenija kandidat za Evropsko prestolnico kulture 2012

ČISTA ENERGIJA!
Maribor • Murska Sobota • Novo mesto • Ptui • Slovenski Gradec • Velenje

Napovedujemo

• • •

Sreda, 6. februar 2008, ob 19.30
3. abonmajski koncert Orkestrskega cikla
Dvorana Union Maribor

CAMERATA SERBICA

VLADIMIR KRANJČEVIĆ dirigent
Sodelujejo:

Marjana Lipovšek – mezzosopran
Ljubiša Jovanović – flauta
Ljiljana Nestorovska – harfa

Spored: Mozart, Mahler

• • •

Torek, 12. februar 2008, ob 19.30
4. abonmajski koncert Komornega cikla
Dvorana Union Maribor

GODALNI KVARTET HENSCHEL

Christoph Henschel – violina
Markus Henschel – violina
Monika Henschel-Schwind – viola
Mathias Beyer-Karlshøj – violončelo

Spored: Beethoven, Schulhoff, Bartók

• • •

Ponedeljek, 18. februar 2008, ob 18.00
4. abonmajski koncert Mladinskega cikla
Dvorana Union Maribor

KAKO NASTANE SKLADBA

Sodelujejo:

Damski godalni orkester Musidora
Živa Ploj Peršuh dirigentka

Spored: Golob, Ipavec



KONCERT

◀ NARODNI DOM MARIBOR ▶

KONCERTNA POSLOVALNICA

SEZONA 2007/2008

CIKEL KOMORNIH KONCERTOV

3. abonmajski koncert

Petek, 25. januar 2008, ob 19.30,
Dvorana Union Maribor

NATAŠA LIPOVŠEK

(klavir)

Informacije in prodaja vstopnic:

Narodni dom Maribor, Ulica kneza Koclja 9, 2000 Maribor,
vsak delavnik od 9. do 17. ure, v soboto od 10. do 12. ure
ter uro pred koncertom v Dvorani Union v Mariboru.
Tel. 02 229 40 11; 02 229 40 50; 040 744 122; 031 479 000
E-pošta: info@nd-mb.si, prodaja@nd-mb.si
<http://www.nd-mb.si/>

Koncert sta podprla Ministrstvo za kulturo
Republike Slovenije in Mestna občina Maribor



Spored

Mateo (Antonio) Pérez de Albéniz (1755–1831): *Sonata v D-duru*

Joseph Haydn (1732–1809): Sonata v As-duru št. 31, Hob. XVI:46 *Allegro moderato* *Adagio* *Finale. Presto*

Franz Schubert (1797–1828): Sonata v A-duru št. 13, D 664 (op. posth.120) *Allegro moderato* *Andante* *Allegro*

* * *

Franz Liszt (1811–1886): »Sonetto 123 del Petrarca« iz Ro-marških let (Années de pèlerinage: deuxième année, Italie) *Lento placido*

Maurice Ravel (1875–1937): »Ondine« iz Nočnih prikazni (Gaspard de la nuit) *Lent*

Marijan Lipovšek (1910–1995): »Impromptu št.1« iz Treh impromptujev za klavir *Allegro asai moderato ma risoluto*

Mili Aleksejevič Balakirev (1837–1910): Islamey, orientalska fantazija, op. 18 *Allegro agitato*

● ● ● ● ● ● ●

O glasbi preteklih dob radi razpravljamo z abstraktnimi pojmi, ki so nastali šele potem, ko je bilo neko glasbeno obdobje že v zreli ali zaključni fazi in je bilo mogoče nje-gove poteze zaradi določene distance do tega časa lažje opredeliti. Tako govorimo o baroku, klasicizmu, romantiki ... in slogovnih značilnostih teh obdobj, pri čemer preradi pozabljamo, da obdobja sama na sebi niso zgodovinske

danosti. So marsikdaj dragocena pomožna palica, ki nam pomaga pri hoji. Nikoli pa ne smejo postati bergla, brez katere sploh ne bi znali hoditi oz. poslušati glasbe. S tem bi bistveno popačili podobo glasbe in naše doživljanje le-te. Kdo bi bil na škodi, se ve: skladatelji preteklih dob najbrž ne, saj jih naši komentarij ne ganejo kaj dosti. Morda pa bi zaprli svoja ušesa za novo in raznoliko, ki ju v glasbi lahko srečamo vsakič znova.

V resnici vsakega skladatelja zaznamujejo prvine, ki – v različnih razmerjih – lahko pripadajo več takšnim »obdo-bjem«. Tako bi lahko rekli tudi za skladatelja in teoretika iz španske baskovske regije, **Matea Péreza de Albéniza**, o čigar življenju ni veliko znanega. Potem ko je v San Sebastiánu služil kot *maestro de capilla*, je med francosko invazijo (1795) prevzel isto službo v kolegiju v Logroñu. Pet let kasneje se je vrnil v San Sebastián kot *maestro de capilla* pri cerkvi S Maria la Redonda, kjer je ostal do leta 1829. Njegovo službovanje je botrovalo nastanku številnih sakralnih skladb, ki so bile v času njegovega življenja zelo priljubljene na severu Španije: med njimi naj-demo maše, vespere, oficij za rajne, motete in *villancicos* (sprva posvetne, od konca 16. st. dalje pa tudi sakralne skladbe v španskem jeziku). Albéniz je tudi avtor znanega teoretskega dela za poučevanje moderne in stare glasbe *Instrucción metódica, especulativa, y práctica, para enseñar á cantar y tañer la música moderna y antigua*. Vendar kljub poznavanju glasbe preteklih dob nikakor ni bil zaprisežen tradicionalist: občudoval je tako Haydna kot Mozarta ter kot prvi v Španiji natisnil obsežne primere iz njunih del v študijske namene. Napisal je tudi nekaj klavirske glasbe, v kateri ima posebno mesto kratka, a temperamentna *Sonata v D-duru*, ki se je uvrstila med špansko klavirsko klasiko in v priljubljeni kitarski priredbi postala znana kot *Sonata Zapateado*. V njej lahko slišimo izvrstno sintezo preteklosti in sedanjosti: klasicističnim prvinam sonate daje poseben čar lokalni kolorit, začinjen z baročnim priokusom.

Joseph Haydn iz triperesne deteljice dunajske klasike morda ni bil tako klišejsko »klasicističen«, kot ga marsikdaj etiketirajo razne enciklopedije in zgodovine glasbe. Mar-sikatera poteza njegove glasbe se nam razkrije šele, ko zavestno prezremo koncept »klasicističnega sloga«. Rojen z eno nogo še krepko v baročni dobi, se je v teku svojega delovanja sicer izpopolnjeval in ustvarjal v rokokojških in klasicističnih manirah, po drugi strani pa je samega sebe

imel za povsem izvirnega skladatelja. Ob koncu svojega življenja se je – zdaj neodvisni umetnik – še kako zavedal novih romantičnih tokov, ki so valovili po Evropi. Njegovo izjemno skladateljsko nadarjenost je dokazovalo dejstvo, da je blestel v vsaki glasbeni zvrsti, ki se je je polotil; znan je kot »oče simfonij«, še večje zasluge ima pri očetovstvu godalnega kvarteta – noben skladatelj tu ni dosegel tolikšne kombinacije produktivnosti, kvalitete in zgodovinskega pomena. Poleg tega je imel še eno iz-jemno lastnost: bolj kot kateri koli skladatelj (celo bolj kot Mozart ali C. P. E. Bach) je znal pisati za svoje občinstvo (vštevši izvajalce). Pisal je dela, ki so bila namenjena bodisi poznavalcem bodisi ljubiteljem, ne da bi se moral odreči kvaliteti slednjih. Takšno sistematično razlikovanje kažejo njegove instrumentalne, zlasti klavirske skladbe (med njimi je ok. 60 klavirskih sonat iz različnih obdobj). Za pianistko Therso Jansen je tako napisal tehnično vir-tuozno, ekstravertirano sonato, za Rebeco Schroeter pa manj zahtevno, a po vzdušju bolj intimno. Za poznavalce (connoisseurs) je konec 60-ih let nastala klavirska (prvotno čembalska) *Sonata v As-duru* št. 31. Haydn je na dvoru Esterházy tedaj ravno napredoval v kapelnika (leta 1766). Njegov delodajalec, princ Nicolaus, je poletni čas (ki se je včasih razvlekel na obdobje 10 me-secev) vedno raje preživeljal na svojem razkošnem posestvu Esterháza in s sabo tja jemal tudi svoje najboljše glasbeni-ke, med njimi kapelnika. V tem obdobju se je navdušil nad opero, zato ne preseneča, da so med Haydnove dolžnosti sodila tudi redna uprizarjanja najbolj aktualnih (tudi lastnih) opernih del, veliko pa je nastalo še daljših sakralnih in posvetnih vokalno-instrumentalnih del. Kljub temu, da se instrumentalni glasbi ni posvečal več toliko kot prej, je tudi v poznih 60-ih in zgodnjih 70-ih letih nastalo nekaj del, ki se od zgodnejših dokaj razlikujejo: postala so obsežnejša, v njih je bilo več drznosti in več strasti. Zaradi te drznosti in izraznosti se jih je v 20. stoletju prijel celo izraz »Sturm und Drang«. Čeprav ta pojem ni najprimernejši (in je tudi že »rezerviran« za obdobje v zgodovini književnosti), slikovito oriše Haydnovo glasbo tega časa. Nova globina Haydnove instrumentalne glasbe je morda posledica njegovega pre-obrata k vokalni glasbi ter zahtev po izraznosti v sakralnih delih ter dramatičnosti v operah.

Že sama izbira tonalitete *Sonate št. 31* nakazuje na ekskur-ze v precej oddaljene tonalitete. Sonata se začne z zna-čilno haydnovsko ritmično izrazito prvo temo, dramatični pedal na B-ju pa napove drugo temo, ki s svojo figuracijo

treh šestnajstink omogoči nadaljnjo obdelavo in razvoj v ekspoziciji. Sledeči Adagio – v Des-duru – prav tako pri-naša dve kontrastni temi, ki ju Haydn predstavi na paleti kontrapunktske obdelave. V zadnjem stavku, ki ga prežema dominantna tema, pa lahko znotraj strogega vzorca sledi-mo njenemu živahnemu in variiranemu razvoju.

Od dunajskih klasikov (če ga včasih lahko štejemo mednje) je bil edini pravi Dunajčan **Franz Schubert**, čeprav so se tja priselili šele njegovi starši. Dunajčan pa je bil tudi po načinu življenja, ki se je zaradi hedonističnih ekscesov, zabav in pijače ter njihove posledice – sifilisa – vse prehitro končalo. Recepcija njegove glasbe, ki si je pot med širše občinstvo utrla šele v zadnjih letih njegovega življenja in po njegovi smrti, je botrovala popolnoma drugi podobi Schuberta, kakršno so dolgo predstavljali tudi njegovi življenjepisi: podobi resnega, milega, delovnega in moralno načelnega Schuberta. Tudi to je Schubert – v določenih obdobjih svojega življenja, ko so ga napadli »demoni melanholije in resignacije« – pravzaprav bil. Kako naj si drugače ra-zložimo njegov ogromni opus instrumentalne, komorne in klavirske glasbe, zlasti pa veliko število samospevov, v katerih se izražajo njegov prefinjeni in bogati melodični in harmonski jezik ter izvirne spremljave? Čeprav je bil Schubert po prvotni izobrazbi violinist, je najpomembnejši instrument v njegovi glasbi zagotovo klavir. Njegovo prvo delo za klavir je fantazija za klavirski duet (zvrst, v kateri je Schubert ustvaril nekaj vrhunskih del). Klavir se pojavlja v več kot 700 njegovih vokalnih in instrumentalnih delih; v njih se je osamosvojil vloge gole spremljave ter nastopa individualno, skoraj samostojno, z veliko kompleksnostjo in povednostjo. Čeprav skladatelj v njih po navadi ne postavlja izrednih tehničnih zahtev, mnoga kljub temu zahtevajo dobršno mero virtuoznosti. Od časa do časa se je Schubert vračal h klavirski fantaziji, vendar se je s solistično klavirsko glasbo največ ukvarjal na področju klavirskih sonat. V zgodnjih sonatah se je Schu-bertu posrečilo kar nekaj domiselnih stavkov, nekaterim pa je »zmanjkalo« umetniške moči, tako da je prvo v celoti umetniško dovršeno delo »mala« *Sonata v A-duru*, D 664 (po tem imenu se razlikuje od še ene kasnejše *Sonate v A-duru*). Datum njenega nastanka ni popolnoma jasen, izšla pa je šele leta 1829, po skladateljevi smrti. Vsi trije stavki so v sonatni obliki. Prvi stavek je v pojmovanju te oblike nekoliko »stereotipen«, saj jasni in razširjeni lirični prvi (»ženski«) temi zoperstavi oblastnejšo drugo (»mo-

ško«) temo. Andante je bolj nenavaden, saj je zgrajen na eni sami nežni tožeči temi. Izvirni in domiselni finale ima zopet dve kontrastni temi: prva je urna in hitra, druga je naprej zadržana, nato pa se izteče v zibajoč ländler.

Dela Albéniza, Haydna in Schuberta so se od blizu ali iz večje razdalje spogledovala s klasicistično klavirsko sona-to. Klavirske miniatüre pa so iznajdba obdobja romantike, v kateri je blestel pianist in skladatelj **Franz Liszt**, ki je umetniško in osebno temeljito zaznamoval in spremenil pojem virtuoznega pianista. Med prvimi je eksperimental na velikem klavirju s sedmimi oktavami (lep instrument mu je podaril francoski izdelovalec Erard) ter v 30-ih in 40-ih letih 19. stoletja ogromno doprinesel k razvoju klavirske tehnike. Svoje zahtevne programe – njegov repertoar je zajemal vso tedaj znano klavirsko glasbo od Bacha do Chopina – je igral na pamet, koncertiral po celi Evropi, od Pirenejev do Urala, ter izumil celo izraz »klavirski recital«. Klavir ni bil nič več domena komorne glasbe in salonov, postal je središče javnih koncertov za večjo publiko. Poleg tega je bil Liszt s svojim ekstatičnim igranjem karizmatična koncertna osebnost, po pričevanju sodobnikov »demonična« in »božanska« obe-nem: kvintesenca romantičnega umetnika. Po »čudežnem otroštvu« in turnejah z očetom je Lisztovo življenje doseglo korenit preobrat z očetovo smrtjo leta 1827. Travmatična izkušnja ga je globoko duševno zazna-movala, obenem pa je moral 16-letni mladenič preskrbeti svojo mater. Z njo se je naselil v Parizu in začel iskati dohodka v poučevanju glasbe, obenem pa je še vedno koncertiral. Kmalu je navezal stike z družbo pariških sa-lonov, ki so bili v 30-ih letih središče intelektualnega in umetniškega življenja, in tu leta 1832 spoznal grofico Marie d'Agoult, ki je postala njegova ljubica in z njim živela 12 let ter mu rodila tri otroke. Grofica je bila sicer poročena, vendar je njen zakon živel le na papirju. Da bi se izognila škandalu, sta Liszt in Marie pobegnila v Švico, kjer se je mladi pianist hitro znašel; v času njegovega prihoda v Ženevo se je tam ravno odprl konservatorij in Liszt je na povabilo postal vodja klavirskega oddelka. Spomladi in poleti 1835 je par obiskoval švicarsko podeželje – pašniki, nevihte in gorski izviri so se skladatelju vtisnili globoko v spomin in tako je nastala zbirka *Popotnikov album*, ki ga je kasneje predelal v »švicarski« del *Romarskih let*. Liszt in Marie sta nekaj časa preživela na dvoru Nohant pri pesnici George Sand, nato pa sta se – zdaj z dvema hčerama – podala v Italijo. Liszt je občasno koncertiral v tujini, leta

1839 pa se je ponovno pridružil Marie, ki je bila tik pred rojstvom sina. V ribiški vasici San Rossore, kamor sta se umaknila pred rimsko poletno vročino, je pod navdihom italijanskega slikarstva in literature začel komponirati »ita-lijanski« del *Romarskih let* ter zasnoval prve verzije treh *Petrarcovih sonetov*, *Il penseroso* (po Michelangelovem kipu), *Sposalizio* (po Rafaelovem kipu) ter t. i. *Dantejevo sonato*. Petrarcov sonet 123 (pravzaprav *Canzona 1569 l' vidi in terra angelici costumi*) je Lisztu služil tudi kot pre-dloga istoimenskega samospeva. Toda tudi brez pomoči jezika klavirska miniatūra naslika zamaknjeno razpoloženje umetnika, ki se čudi lepoti, in lepoto samo. Kmalu zatem se je Lisztovo burno razmerje z Marie končalo, s tem pa tudi njegovo »romanje«. *Romarska leta*, ki so nastajala v *letih* 1837–1849, so izšla šele leta 1858. Zdaj pa se je začenjalo blesteče obdobje koncertiranja in turnej.

Izvrsten pianist – čeprav morda ne Lisztovega kova – je bil tudi skladatelj **Maurice Ravel**, ki je po vpisu na pariški konservatorij leta 1891 zmagal na tekmovanju pianistov. Kasneje je študiral kompozicijo pri Fauréju in kontrapunkt pri Gédalgeju, ki sta imela nanj velik vpliv. Čeprav je v tem času napisal nekaj odličnih del, mu ni nikoli uspelo dobiti prestižne študentske nagrade za kompozicijo Prix de Rome, kar se je po petih spodletelih poskusih razplamtelo celo v »afero Ravel«: v javnosti je vladalo mnenje, da se je Ravelu (ki je sicer res naredil nekaj šolskih napak) zgodila krivica. Ko je na dan prišlo tudi goljufanje žirije, se je na-zadnje zamenjalo samo vodstvo pariškega konservatorija. Ta dogodek jasno pokaže, kako Ravel kljub strogosti lastnih skladateljskih pravil in kljub uspehom v javnosti ni mogel shajati s pričakovanji avtoritet in konservatorija. Bolj ko se je njegov slog osamosvajal, šibkejše je bilo uradno priznanje. Ravel si je prišel navzkriž z nekaterimi učitelji tudi zaradi samosvojega duha. Ok. leta 1902 je postal član skupine »Les Apaches« (Grobijani oz. Lopovi), v kateri je s prijatelji bral najnovejšo literaturo in razpravljal o njej, nemalokrat pa se je teh besedil tudi sam poslužil. Kot skladatelj se je vse bolj uveljavljal, potoval po Evropi in koncertiral ter širil krog svojih sodelavcev in prijateljev, pa tudi nasprotnikov. Leta 1933 so se pokazali prvi znaki redke možganske bolezni, zaradi katere je po neuspešni operaciji leta 1937 tudi umrl. Skladba *Gaspard de la nuit* iz leta 1908 skriva v sebi temeljne značilnosti Ravelovega sloga. Mnogi so mu očitali obrtništvo, a ob natančnosti »švicarskega izdelovalca ur«